SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO IV Nº 209
4 • 11 • 2001

RADAR libros

ENTREVISTA EXCLUSIVA Kazuo Ishiguro y el conflicto de culturas
JUAN FORN Murakami y el ser nacional japonés
EN EL QUIOSCO Haroldo de Campos presenta *Tokonoma*
EL EXTRANJERO Sergio Ramírez, un simple latinoamericano
RESEÑAS Bataille, Burucúa, Marí, Rice, Shua

JAPÓN EN OCCIDENTE

CRÍMENES IMAGINARIOS

ANAGRAMA DISTRIBUYE EN ESTOS DÍAS LA TRADUCCIÓN DE *CUANDO FUIMOS HUÉRFANOS*, DE KAZUO ISHIGURO. *RADARLIBROS* FUE EL ÚNICO MEDIO ARGENTINO AL QUE EL ESCRITOR CONCEDIÓ UNA ENTREVISTA. A CONTINUACIÓN ISHIGURO CUENTA LO QUE PIENSA DE ESA NOVELA Y DE SU COLOCACIÓN EN EL CONTEXTO DE LAS LETRAS CONTEMPORÁNEAS.

POR RODRIGO FRESÁN, DESDE BARCELONA

Kazuo Ishiguro está de buen humor. Ese buen humor al que sólo se accede habiendo cumplido la misión. Estuvo en Barcelona presentando la traducción al castellano de su nueva novela: *Cuando fuimos huérfanos* (Anagrama). Una suerte de *summa ishiguriana*, un policial clásico que se resiste a ser un policial clásico, donde se codean elementos y motivos de todos sus libros anteriores, donde el fantasma de Japón conversa con el espíritu del Imperio Británico y donde el orden de la deducción detectivesca se funde en el caos de la guerra. Ishiguro pasó por una rueda de prensa, una presentación de la novela en la que una maestra emocionada le rogó que leyera en voz alta parte del libro para así "poder comprender a su héroe" (Ishiguro se negó con una sonrisa de acero y un "no creo que mi voz pueda solucionar algo que no ha solucionado mi escritura") y muchas entrevistas a medios españoles donde le preguntaron demasiadas veces sobre el atentado al World Trade Center. *Radarlibros* –único medio argentino con el que el escritor conversó a solas y en exclusiva– es lo último que le quedaba por resolver antes de subirse al avión de vuelta a Londres.

Ishiguro sonríe feliz y satisfecho en el bar del Hotel Alexandra, junto a las Ramblas, y hasta parece feliz y con ganas de conversar y divertirse un poco. Está mucho más relajado que la última vez que lo vi (en la Universidad de Iowa, durante el *tour* de presentación de *Los inconsolables* –esa magistral, surrealista, amnésica e inasible novela centroeuropea escrita por un japonés educado en la Universidad de Kent– cuando, recuerda, "tuve que cambiarme en un baño donde la mierda de los estudiantes me llegaba hasta las rodillas: parecía ese personaje de *Trainspotting*") y dispuesto a conversar "de lo que sea", lo que incluye una pasajera mención a un guión que acaba de terminar para la dupla James Ivory e Ismael Merchant ("Se titula *The White Countess* y todo parece indicar que no se filmará nunca, ya veremos... Es un proceso interesante, educativo, escribir para el cine o la televisión. Sales de ahí con ganas de escribir novelas que sean imposibles de filmar"), o su próxima novela ("Por ahí dije que tratará de un *songwriter* judío que llega a los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, pero son cosas que digo para distraer la atención, por cábala, quién sabe... No, no estoy escribiendo *esa* novela, ja".)

Para empezar, le menciono una novela a la que me recordó mucho *Cuando fuimos huérfanos* e Ishiguro lanza un grito casi samurai que hace que varias personas en el bar se den vuelta para ver qué pasa, si está todo bien, esas cosas. Ishiguro habla y no deja de hablar y yo decido que a la hora de transcribir todo esto dejaré afuera las preguntas para hacer más y mejor sitio para las respuestas.

EL BUEN ESTILO

–¡Ah! ¡Ya sabía que alguien iba a mencionarlo tarde o temprano! *El buen soldado*, de Ford Madox Ford. Mi amigo Julian (Barnes) durante años me dijo que tenía que leerla porque era uno de sus libros favoritos y, además, según él, la novela más cercana a lo que yo hago. Otro escritor con el que siempre me relacionan es Henry James, en general, y en particular su relato "The Beast in the Jungle". O la novela *The Go-Between* de L. P. Hartley. Ya sabes: el narrador poco confiable, lo que se dice y se deja de decir, todo eso. Al final le hice caso, la leí después de terminar *Cuando fuimos huérfanos* y lo cierto es que no me interesó tanto. Puedo ver, sí, los puntos de contacto, los agujeros negros en la trama, los rodeos... pero no mucho más. Quién sabe. El tema de las influencias es mucho más extraño de lo que parece y llegado a un punto de su carrera una comprende que lo que más le gusta, sus autores favoritos, no tienen por qué ser necesariamente los que más inciden en su estilo y sus argumentos. Todo es mucho más sencillo. O raro. A mí me han celebrado, por ejemplo, la pericia a la hora de elegir los apellidos germanos en *Los inconsolables*, alguien trazó paralelos con otras novelas centroeuropeas, filiaciones, y lo cierto es que salieron todos de una revista de fútbol alemán. Banks, el apellido del héroe de *Cuando fuimos huérfanos* se lo robé al escritor Russell Banks: tenía un libro suyo sobre mi escritorio y me pareció un buen apellido para un buen detective. Al final todo es un poco así, y la crítica tiende a relacionarme con autores que no me interesan en absoluto. O tiende a esperar cosas de mí que yo no puedo ni me interesa darle. El éxito de la adaptación fílmica de *Los restos del día* me colocó en ese pedestal de escritor clásico inglés de clásicas historias inglesas y entonces, cuando llegó *Los inconsolables*, reinó el desconcierto. Pero se habían olvidado que yo había escrito también *Pálida luz de las colinas* y *Un artista del mundo flotante*, dos novelas exageradamente japonesas... Por eso hay que preocuparse lo menos posible por lo que los demás piensen de uno, porque a menudo están equivocados. La crítica tiende a celebrar la exactitud de mi prosa y a mí es lo que menos me interesa. No pienso en eso cuando escribo. No sé: a mí me gustan los escritores aluvionales y caóticos como Dostoievsky, quien probablemente sea el escritor que más me ha impactado. Y me gusta mucho Chejov. Pienso que estos dos rusos configuran un poco el Ying y el Yang de mi sistema literario. Me interesa encontrar un balance entre esos dos extremos. Y leo también a Ellroy, una especie de Dostoievsky americano. Y a Ballard, aunque nunca leí *El imperio del sol*; la primera mitad de *Crash* me parece admirable. Y me gustan algunas cosas, las más breves y románticas, de Murakami. Y Proust, claro. El capítulo "Combray" fue un descubrimiento cuando lo leí de joven. El comprender que una novela no tenía por qué ser como una película y que podía abarcarlo todo al mismo tiempo y... lo cierto es que nunca pasé del segundo tomo. Me dicen que el séptimo es el mejor y algún día llegare allí, pero... Si algo tienen en común todos los escritores que me interesan (por otro lado muy diferentes) es su ambición paisajística a la hora de narrar lo que ocurre adentro de un personaje además y más allá de lo que ocurre afuera. Volviendo a lo anterior, a mí me preocupa más el modo en el que piensa, siente, se mueve y habla el personaje que el modo en el que pienso yo como escritor. A mí siempre me pareció un error el concentrarse demasiado en las palabras, en la técnica, en el andamiaje del asunto. Siempre me han divertido mucho esos artículos que, cuando yo empecé a publicar, hablaban de mi "estilo tan japonés", cuando yo sólo quería escribir algo que se entendiera. La idea de que "dejar ciertas cosas afuera" es una actitud oriental: los silencios, el rigor. Yo, claro, decía "sí, por supuesto, exacto". Pero la verdad es que no fue sino hasta *Los restos del día* cuando me propuse explorar de dónde podían llegar a venir ciertos rasgos de mi estilo. En ese sentido, la figura de un mayordomo –donde se concentra tanto lo británico como lo oriental– era la ideal para semejante propósito. Y, ya que estamos, me gustaría ser recordado más por *Los inconsolables* que por *Los restos del día*.

EL BUEN COMIENZO

–El punto de partida de mis novelas me es muy difícil de precisar. Cada vez que termino de escribirlas intento comprender de dónde han salido y se me hace casi imposible. Puedo, sí, vislumbrar dos o tres puntos, lugares. Uno de ellos es que mi nuevo libro siempre tiende a salir del libro anterior, o a reaccionar contra el libro anterior. Nunca me quedo en blanco pensando "¿y ahora qué hago?". En el caso de *Cuando fuimos huérfanos*, uno de esos alfileres en el mapa tuvo que ver con la figura del detective inglés. Cuando yo era chico lo cierto es que no leía demasiado. Me la pasaba viendo películas de *cowboys* en la televisión. Mi único vínculo con la lectura eran las novelas de misterio. Conan Doyle, AgathaChristie, Dorothy L. Sayers, esas cosas. Después del difícil proceso que fue la escritura de *Los inconsolables*, una novela de algún modo "terminal" y al mismo tiempo liberadora luego de *Los restos del día*, decidí que lo mejor a la hora de desintoxicarme era mirar un poco para atrás. Así fue que, en mi madurez, me puse a recordar con gran cariño todos esos libros y descubrí algo que me pareció muy interesante en todas esas lecturas de infancia. Me interesó particularmente lo que se conoce como la Edad de Oro de la literatura detectivesca británica, que tuvo lugar durante los años 20, y donde se presenta siempre un paisaje idealizado de la sociedad británica donde sólo una cosa anda mal: alguien está asesinando a alguien. Hay una serpiente suelta en ese paraíso y, a diferencia de lo que ocurre con la Serie Negra nortea-

mericana, donde el detective es un elemento más destructor que reconstructor y donde el Mal está siempre en el Sistema, el policial inglés siempre busca a un único pecador. Una oveja descarriada. Un dedicado pero solitario criminal arruinándolo todo y dejando cadáveres en la biblioteca o en la vicaría. Alguien que se esconde. Y ahí entra el detective y resuelve el asunto y todo vuelve a ser perfecto y hermoso. No me pareció casual que este tipo de *thrillers* hubiera surgido inmediatamente después del fin de la Primera Guerra Mundial, cuando toda una generación se enfrentó por primera vez a una inconmensurable forma del horror. De ahí que estas novelas de detectives funcionaran como una forma de escape hacia un mundo donde la figura del detective era como la del ángel de la guarda, un ser infalible y todopoderoso. El género, además, me obligaba a alejarme de todo lo que había hecho hasta entonces y, a la vez, me ofrecía una lógica alternativa que es, claro, la lógica detectivesca.

EL BUEN DETECTIVE

–Así que la génesis de mi detective en *Cuando fuimos huérfanos*, el origen de la figura de Christopher Banks, un investigador de la alta sociedad londinense en los años 30, fue preguntarme qué pasaría si yo tomaba a un detective convencido de su propia infalibilidad y lo ponía en una situación de máxima incertidumbre. ¿Cómo se comportaría? ¿Qué sentiría un detective al comprender que él se ha convertido en su propio enigma? Yo tenía esta imagen de un detective investigador de crímenes en la alta sociedad, empuñando una lupa, concentrando toda su atención en un punto, en una pista, súbitamente trasladado al paisaje de una guerra, a Shangai (ciudad que yo no conozco, no me gusta ir a los sitios sobre los que escribo), rodeado de cadáveres y fuego y, aún así, inmutable y negador, todavía empuñando su lupa, procurando ser ajeno a todo lo que lo rodea, buscando desentrañar el misterio de sus padres, su propio misterio. Me gustaba eso: un detective investigándose a sí mismo. Y sufriendo por ello, porque nadie es más vulnerable que quien dedica todo su interés a una sola cosa. Holmes y Poirot son detectives perfectos a la hora de resolver los problemas de los otros pero siempre parecen esconder alguna perturbación secreta. Son seres emocionalmente dañados, pero ni Conan Doyle ni Christie hacen mucho hincapié en ello, prefieren ocuparse de la técnica y de las artes deductivas. Tal vez por eso yo le saqué más de cien páginas a la novela, en las que narraba con minucioso detalle un caso magistral de Banks. En la versión final ha quedado reducido a apenas unas líneas que no cuentan nada de lo ocurrido. Borré de un plumazo un año de duro trabajo. Fue difícil tomar esa decisión. Pero me interesaba que quedara claro que Banks también está herido. Y yo no hago otra cosa que hundir más el cuchillo en esa herida, ¿no?...

EL BUEN PERSONAJE

–Yo no pienso en si me gusta o no me gusta un personaje de una de mis novelas. Los considero como si fueran parientes, ahí están, vienen en el paquete. A muchos de mis lectores el detective Christopher Banks les pareció un ser insoportable. No me molesta. Me gusta que alguien que no existe pueda irritar a alguien que sí existe. Es una forma de elogio y es algo que, por suerte, distingue a las novelas de buena parte del cine que se hace en Hollywood: no es obligatorio un personaje queríble. La literatura es uno de los pocos lugares que quedan para relacionarse con gente a la que uno jamás le dirigiría la palabra en la vida real.

EL BUEN TONO

–El tono de un libro es un misterio. Uno puede pasarse meses buscándolo o puede encontrarlo en cinco minutos. Es algo que está ahí, a la vista y bien escondido al mismo tiempo. Para mí, el tono es esa línea delgada que separa a la comedia de la tragedia o a la ironía de lo oscuro. Tiendo a subrayar los libros de los otros, nunca subrayo los míos.

> "En Japón yo soy considerado un extraño fenómeno social más que como una fuerza literaria. Me lo han dicho varias personas: para muchos japoneses yo soy, antes que un escritor, la prueba palpable de que se puede triunfar en otro idioma y en otro país. Y al mismo tiempo, en ocasiones, represento sus miedos más profundos. Me miran y piensan: pobrecito *freak*, cara japonesa, apellido japonés, y qué mal que habla nuestro idioma y qué malos modales."

EL BUEN TRADUCTOR

–Lo cierto es que a mí me cuesta un poco pensar que los libros que yo escribo serán leídos por personas en diferentes partes del mundo, en otros idiomas. Y no deja de ser raro el hecho de que yo paso buena parte de mi vida viajando a países para hablarle a gente que ha leído mis novelas en traducciones. Y esto produce un extraño efecto en el modo en que yo escribo. No estoy seguro de que sea algo bueno o malo. Ocurre. Viajas por todas partes presentando tu libro y al final vuelves a casa y te sientas en tu escritorio y empiezas a escribir. A menudo empiezas a escribir algo y, entonces, te detienes... y piensas en esa gente en Dinamarca con la que estuviste conversando la noche anterior y piensas: "Ellos no entenderían esto". Piensas eso por diferentes razones: porque lo que escribiste suena tan bien en inglés que es imposible que sobreviva a la mejor de las traducciones; o porque hay referencias sociales incomprensibles para un extranjero por más que hable un inglés perfecto. Y me preocupa pensar así, porque creo que este proceso de universalización, de tener que pensar *tanto* en *todos* acabará perjudicando mi escritura. Pero también me consuela pensar que hay un lado bueno en esta situación: la idea y el desafío de ser un escritor internacional que no por eso traicione sus intereses privados, su estilo, su forma de pensar y de ver las cosas.

EL BUEN FREAK

–Yo tuve la suerte de comenzar a publicar a comienzos de los 80, cuando en el mundo editorial en inglés, y en Inglaterra en particular, surgió un gran interés por lo que se estaba escribiendo en otros países y culturas. Pero lo cierto es que yo era y me sentía más británico que más de un nativo, por más que yo hubiera nacido en Nagasaki. Mi nombre y mis rasgos me convirtieron en alguien muy conspicuo y de inmediato se me consagró como una suerte de autoridad en lo oriental. El hecho de ser japonés era mi principal atractivo para los ingleses. Y en Japón yo no era nadie. Recién con *Los restos del día* fui conocido en mi país de nacimiento. Conocido, es cierto, como una especie de aberración: un japonés que escribía sobre mayordomos ingleses y, ahora, sobre detectives ingleses. Dos de las más grandes y reconocibles instituciones británicas, ja. Tiene gracia: en Japón yo soy considerado un extraño fenómeno social más que como una fuerza literaria. Recién ahora los japoneses comienzan a abrirse al mundo, a viajar desde jóvenes, y me divierte el hecho de que una criatura como yo represente algo extraño para ellos. Un prototipo para las generaciones venideras. Niños japoneses creciendo lejos de casa, educándose en colegios extranjeros. Hijos de padres con trabajos en multinacionales. Me lo han dicho varias personas: para muchos japoneses yo soy, antes que un escritor, la prueba palpable de que se puede triunfar en otro idioma y en otro país. Y al mismo tiempo, en ocasiones, represento sus miedos más profundos. Me miran y piensan: pobrecito *freak*, cara japonesa, apellido japonés, y qué mal que habla nuestro idioma y qué malos modales, pobrecito, pobrecito...

EL BUEN TEMA

–Al final, todos mis libros tratan sobre lo mismo. Una y otra vez. Más que novelas son variaciones sobre un solo tema, sobre el acto de hacer, o des-hacer, memoria. ♠

UN SAMURAI INGLÉS

POR R. F.

Kazuo Ishiguro, nacido en Japón pero producto inequívocamente británico (alcanza con cerrar los ojos mientras habla para compaginarle a su voz el rostro de cualquier flemático actor británico estilo *Masterpiece Theatre*), es un escritor de la exactitud. Y es también un "realista irreal". Como la de John Banville, Ian McEwan, o Pat Barker, su cuidadísima prosa parece moverse en un determinado territorio equidistante del despojamiento de Beckett o de las florituras de Nabokov, pero jamás traicionando la voz de sus personajes. Sus primeras dos novelas –*Pálida luz de las colinas* (1982) y *Un artista del mundo flotante* (1986)– lo mostraron investigando la condición japonesa con flema inglesa mientras que la consagratoria *Los restos del día* (1989) invertía la ecuación injertándole a un perfecto mayordomo inglés los modales de un samurai dispuesto a cualquier cosa por su amo. El éxito de esta novela (ganadora en su momento del prestigioso Premio Booker, sumado al impacto de su versión cinematográfica con Anthony Hopkins y Emma Thompson) llevó a Ishiguro a una suerte de callejón sin salida del que se escapó por la rendija más inesperada. *Los inconsolables* (1995), su mejor y más arduo libro, se apoyaba en la figura de un pianista amnésico moviéndose por un mundo donde el tiempo y el espacio y la memoria aparecían sutilmente alterados hasta conformar una de las mejores y más eficaces distopías literarias jamás escritas. La novela –con una atmósfera que le debía tanto a Kafka como al *Barton Fink* de los hermanos Coen– desconcertó a sus fans, a la crítica y, muy especialmente, a todos esos lectores que sólo habían leído *Los restos del día* y que no vacilaron en etiquetar a Ishiguro como un eficaz y más ligero Henry James de fin de milenio.

Cinco años se tomó Ishiguro para hacer su siguiente movida: *Cuando fuimos huérfanos* es un brillante producto que combina el rigor formal de *Los restos del día* con la experimentación de *Los inconsolables*. La novela comienza pareciendo una novela detectivesca clásica –por momentos bordeando el *pastiche*– para, cerca de su centro, presentar una grieta por la que, una vez más, la realidad se altera con la excusa de la guerra. Londres muta a Shangai, el té de las 5 al opio de cualquier hora y el extraño héroe –el célebre detective Christopher Banks que nace en Inglaterra, crece en Shangai y quien de tanto perseguir la verdad tal vez se haya convertido en un mentiroso patológico– se adentra en su caso más importante, el misterio de su propia infancia, la "traición" de sus padres y de cómo se convirtió en huérfano mientras acumula pruebas y evidencias. *Cuando fuimos huérfanos* –al igual que la reciente e igualmente magistral *Atonement* de Ian McEwan– es una de esas exploraciones tan inglesas (y tan japonesas) sobre lo que fue, lo que pudo haber sido, lo que ha dejado de ser. Como decía L.P. Hartley al principio de *The Go-Between*: "El pasado es un país extranjero: allí hacen las cosas de manera diferente".



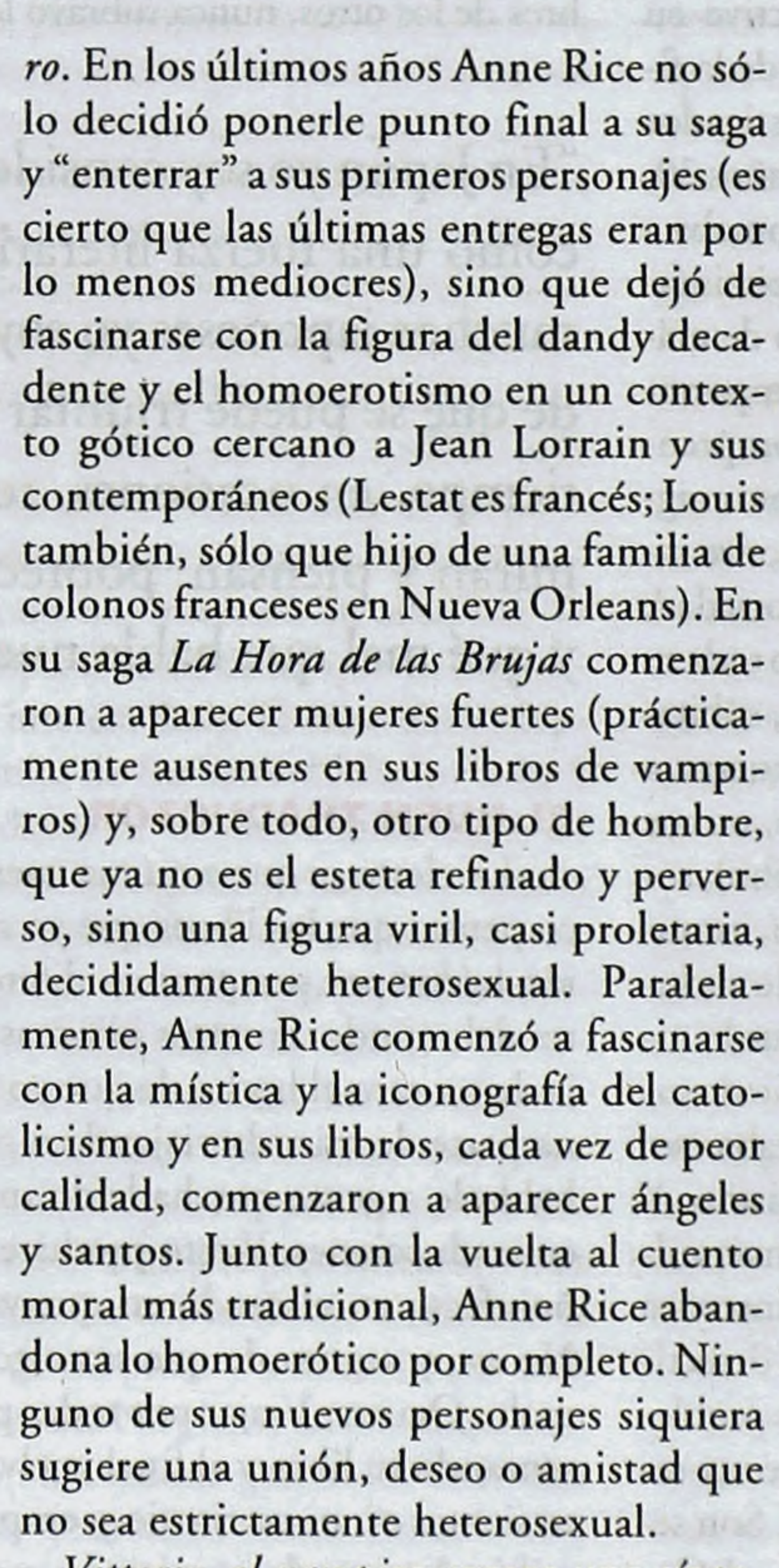
La lingüista Ofelia Kovacci, presidenta de la Academia Argentina de Letras, falleció el fin de semana pasado a causa de una grave enfermedad. Kovacci, de 74 años, era doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, había hecho cursos de posgrado en universidades de Estados Unidos y desde hace tres años presidía la Academia argentina, integrada en la Asociación de Academias de la Lengua Española. Kovacci era una de las lingüistas más reconocidas del mundo hispánico. Kovacci expuso su gramática estructural del español a partir del libro *El comentario gramatical*, seguido de innumerables artículos y libros de texto. Realizó una amplia tarea de colaboración con la Real Academia Española, que quedó plasmada en el *Manual de ortografía* y en la parte correspondiente al adverbio en un estudio de gramática descriptiva de esa institución. Como presidenta de la Academia de Letras de Argentina, impulsó el diccionario de argentinismos que se publicará el año próximo.

Los realizadores italianos Paolo y Vittorio Taviani culminaron la versión cinematográfica de *Resurrección*, la obra que el ruso León Tolstoi escribió a finales del siglo XIX y de la que ambos han querido dar una visión "popular", sin olvidar que se trata de una historia de amor. El montaje cerrará el homenaje que los Taviani recibirán en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en noviembre. Rodada en Rusia y la República Checa, la versión de *Resurrección* de los Taviani es "una obra sobre la elección moral, sobre ciertos valores que todavía existen".

El jueves 8 se presenta en la Casa de la Poesía (Defensa 1575, a las 21.00), la antología del ciclo Zapatos Rojos, coordinado por Romina Freschi, Jimena Espeche y Karina Maccio, con los autores que pasaron por el ciclo durante un año. El jueves 15, por otra parte, leerán en el mismo lugar los ganadores del Premio Fundación Octubre (Mariano Mayer, Lorena López y Fernanda Castel).

Entre el 6 y el 7 de noviembre tendrá lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires un gran encuentro de intelectuales y universitarios mexicanos y argentinos, con mesas redondas, conferencias y firma de acuerdos entre cátedras universitarias. La estrella del encuentro será el mexicano Carlos Fuentes, que llegará a Buenos Aires para presentar *Instinto de Inez* (saludada por este suplemento como una de sus peores novelas), pero también para brindar la conferencia que cerrará la reunión. Una de las mesas redondas convocará a los mexicanos Fuentes, Gonzalo Celorio y Héctor Aguilar Camín y a los argentinos Tomás Eloy Martínez y Luisa Valenzuela. A su vez, la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, junto con la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico de Monterrey y la Cátedra Libre Alfonso Reyes de estudios mexicanos —que depende de la Universidad de Buenos Aires y obedece a un acuerdo con la Embajada de México— firmarán un compromiso de cooperación.

BEBE DE MÍ Y VIVIRÁS PARA SIEMPRE



VITTORIO, EL VAMPIRO
Anne Rice
trad. Edith Zilli
Atlántida
Buenos Aires, 2001
288 págs. $ 17.50

POR MARIANA ENRIQUEZ

El nuevo libro de vampiros de Anne Rice comienza con una advertencia formulada por Vittorio, el protagonista: "no tengo nada que ver con esa banda de extraños vampiros románticos proveniente de Nueva Orleans. Nada sé de su tentador paraíso, allá en las tierras pantanosas de Lousiana". Para el iniciado, esto significa que el libro no es parte de la saga que se inició en 1976 con *Entevista con el vampiro* y que no se encontrarán en sus páginas con Lestat y Louis, los hijos de la noche predilectos y sin duda sus mejores personajes. Pero además la advertencia tiene otro significado. Aquellos vampiros de la primera saga (que se continuó con *Lestat, el Vampiro, La Reina de los condenados, El ladrón de cuerpos* y *Memnoch el demonio*) eran seres fuera de la ley, anárquicos, inmersos en la decadencia, con angustias existenciales, pero sin preocupación alguna por la divinidad. Las relaciones que los unían eran obviamente homoeróticas: Anne Rice, con sus primeras novelas, había dado un paso más en el erotismo intrínseco del vampirismo: si el *Drácula* de Bram Stoker representaba el deseo sexual reprimido en la era victoriana, *Entrevista con el vampiro*, y especialmente la relación Lestat/Louis, funcionaba como el sexo clandestino, prohibido, de dos vagabundos, misterioso y por eso fascinante. Además, inauguró un sub-género que hoy tiene nombre propio dentro del horror: *vampiric erótica*, continuado por escritoras más jóvenes como Poppy Z. Brite, escrito por mujeres y orientado, en general, a un público femenino.

Nada de eso hay en *Vittorio, el vampiro*. En los últimos años Anne Rice no sólo decidió ponerle punto final a su saga y "enterrar" a sus primeros personajes (es cierto que las últimas entregas eran por lo menos mediocres), sino que dejó de fascinarse con la figura del dandy decadente y el homoerotismo en un contexto gótico cercano a Jean Lorrain y sus contemporáneos (Lestat es francés; Louis también, sólo que hijo de una familia de colonos franceses en Nueva Orleans). En su saga *La Hora de las Brujas* comenzaron a aparecer mujeres fuertes (prácticamente ausentes en sus libros de vampiros) y, sobre todo, otro tipo de hombre, que ya no es el esteta refinado y perverso, sino una figura viril, casi proletaria, decididamente heterosexual. Paralelamente, Anne Rice comenzó a fascinarse con la mística y la iconografía del catolicismo y en sus libros, cada vez de peor calidad, comenzaron a aparecer ángeles y santos. Junto con la vuelta al cuento moral más tradicional, Anne Rice abandona lo homoerótico por completo. Ninguno de sus nuevos personajes siquiera sugiere una unión, deseo o amistad que no sea estrictamente heterosexual.

Vittorio, el vampiro parece una síntesis de esta nueva tendencia en su imaginario, trasladada a una historia de vampiros. Que como tal no está nada mal. Vittorio es un joven aristócrata florentino de dieciséis años que vive en el Quattroccento. Anne Rice introduce los previsibles datos de contexto con detalles casi turísticos y superficiales, pero que no funcionan del todo mal; ésta es una novela popular sin pretensiones de reconstrucción histórica minuciosa estilo *Bomarzo*, por citar otra novela ubicada en la misma época.

Un clan de vampiros afrancesados masacran a su familia, y el joven Vittorio abandona su castillo para ir en su busca. Los encuentra en una ciudad fortificada. Es una ciudad feliz que nada tiene que ver con lo cotidiano del Renacimiento: no hay enfermos, mendigos ni locos. Con horror, Vittorio descubrirá que, cerca de la ciudad, residen los vampiros, son ellos los que se encargan de exterminar a los parias: son su comida. Vittorio los aborrece, pero su odio no es completo. Ursula, la vampira que mató a sus hermanos menores, lo fascina. Es aquí donde *Vittorio, el vampiro* se convierte también en una novela de iniciación: por el primer deseo y el primer amor, el joven condenará su alma.

Hasta este punto, el libro es una buena novela de vampiros. Pero más tarde, cuando Vittorio llega a Florencia y comienza a tener conversaciones con ángeles (dos guardianes y Mastema, un ángel-jefe) el cruce con lo cristiano es forzado, aún cuando el Renacimiento parezca la época más creíble para recibir semejantes visitantes.

La aparición de los servidores de Dios es casi New Age, y el clima general comienza a virar hacia uno de culpa y desobediencia a Dios que resulta aleccionador, con moraleja. No es que los primeros vampiros de Anne Rice no sufrieran angustias teológicas: es que la busca de intensidad a través del pecado era, en ellos, desafiante. No tenían Dios ni Diablo. No les importaba. Es probable que a Anne Rice no le importara. En *Vittorio, el vampiro*, Dios castigo al joven florentino. El Dios de *Entrevista con el vampiro*, de existir, ni siquiera se hubiera molestado. ♠



La lingüista Ofelia Kovacci, presidenta de la Academia Argentina de Letras, falleció el fin de semana pasado a causa de una grave enfermedad. Kovacci, de 74 años, era doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, había hecho cursos de posgrado en universidades de Estados Unidos y desde hace tres años presidía la Academia argentina, integrada en la Asociación de Academias de la Lengua Española. Kovacci era una de las lingüistas más reconocidas del mundo hispánico. Kovacci expuso su gramática estructural del español a partir del libro *El comentario gramatical*, seguido de innumerables artículos y libros de texto. Realizó una amplia tarea de colaboración con la Real Academia Española, que quedó plasmada en el *Manual de ortografía* y en la parte correspondiente al adverbio en un estudio de gramática descriptiva de esa institución. Como presidenta de la Academia de Letras de Argentina, impulsó el diccionario de argentinismos que se publicará el año próximo.

Los realizadores italianos Paolo y Vittorio Taviani culminaron la versión cinematográfica de *Resurrección*, la obra que el ruso León Tolstoi escribió a finales del siglo XIX y de la que ambos han querido dar una visión "popular", sin olvidar que se trata de una historia de amor. El montaje cerrará el homenaje que los Taviani recibirán en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en noviembre. Rodada en Rusia y la República Checa, la versión de *Resurrección* de los Taviani es "una obra sobre la elección moral, sobre ciertos valores que todavía existen".

El jueves 8 se presenta en la Casa de la Poesía (Defensa 1575, a las 21.00), la antología del ciclo Zapatos Rojos, coordinado por Romina Freschi, Jimena Espeche y Karina Maccio, con los autores que pasaron por el ciclo durante un año. El jueves 15, por otra parte, leerán en el mismo lugar los ganadores del Premio Fundación Octubre (Mariano Mayer, Lorena López y Fernanda Castel).

Entre el 6 y el 7 de noviembre tendrá lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires un gran encuentro de intelectuales y universitarios mexicanos y argentinos, con mesas redondas, conferencias y firma de acuerdos entre cátedras universitarias. La estrella del encuentro será el mexicano Carlos Fuentes, que llegará a Buenos Aires para presentar *Instinto de Inez* (saludada por este suplemento como una de sus peores novelas), pero también para brindar la conferencia que cerrará la reunión. Una de las mesas redondas convocará a los mexicanos Fuentes, Gonzalo Celorio y Héctor Aguilar Camín y a los argentinos Tomás Eloy Martínez y Luisa Valenzuela. A su vez, la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, junto con la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico de Monterrey y la Cátedra Libre Alfonso Reyes de estudios mexicanos —que depende de la Universidad de Buenos Aires y obedece a un acuerdo con la Embajada de México— firmarán un compromiso de cooperación.

BEBE DE MÍ Y VIVIRÁS PARA SIEMPRE



VITTORIO, EL VAMPIRO
Anne Rice
trad. Edith Zilli
Atlántida
Buenos Aires, 2001
288 págs. $ 17.50

POR MARIANA ENRIQUEZ

El nuevo libro de vampiros de Anne Rice comienza con una advertencia formulada por Vittorio, el protagonista: "no tengo nada que ver con esa banda de extraños vampiros románticos proveniente de Nueva Orleans. Nada sé de su tentador paraíso, allá en las tierras pantanosas de Lousiana". Para el iniciado, esto significa que el libro no es parte de la saga que se inició en 1976 con *Entevista con el vampiro* y que no se encontrarán en sus páginas con Lestat y Louis, los hijos de la noche predilectos y sin duda sus mejores personajes. Pero además la advertencia tiene otro significado. Aquellos vampiros de la primera saga (que se continuó con *Lestat, el Vampiro*, *La Reina de los condenados*, *El ladrón de cuerpos* y *Memnoch el demonio*) eran seres fuera de la ley, anárquicos, inmersos en la decadencia, con angustias existenciales, pero sin preocupación alguna por la divinidad. Las relaciones que los unían eran obviamente homoeróticas: Anne Rice, con sus primeras novelas, había dado un paso más en el erotismo intrínseco del vampirismo: si el *Drácula* de Bram Stoker representaba el deseo sexual reprimido en la era victoriana, *Entrevista con el vampiro*, y especialmente la relación Lestat/Louis, funcionaba como el sexo clandestino, prohibido, de dos vagabundos, misterioso y por eso fascinante. Además, inauguró un sub-género que hoy tiene nombre propio dentro del horror: *vampiric erótica*, continuado por escritoras más jóvenes como Poppy Z. Brite, escrito por mujeres y orientado, en general, a un público femenino.

Nada de eso hay en *Vittorio, el vampiro*. En los últimos años Anne Rice no sólo decidió ponerle punto final a su saga y "enterrar" a sus primeros personajes (es cierto que las últimas entregas eran por lo menos mediocres), sino que dejó de fascinarse con la figura del dandy decadente y el homoerotismo en un contexto gótico cercano a Jean Lorrain y sus contemporáneos (Lestat es francés; Louis también, sólo que hijo de una familia de colonos franceses en Nueva Orleans). En su saga *La Hora de las Brujas* comenzaron a aparecer mujeres fuertes (prácticamente ausentes en sus libros de vampiros) y, sobre todo, otro tipo de hombre, que ya no es el esteta refinado y perverso, sino una figura viril, casi proletaria, decididamente heterosexual. Paralelamente, Anne Rice comenzó a fascinarse con la mística y la iconografía del catolicismo y en sus libros, cada vez de peor calidad, comenzaron a aparecer ángeles y santos. Junto con la vuelta al cuento moral más tradicional, Anne Rice abandona lo homoerótico por completo. Ninguno de sus nuevos personajes siquiera sugiere una unión, deseo o amistad que no sea estrictamente heterosexual.

Vittorio, el vampiro parece una síntesis de esta nueva tendencia en su imaginario, trasladada a una historia de vampiros. Que como tal no está nada mal. Vittorio es un joven aristócrata florentino de dieciséis años que vive en el Quattroccento. Anne Rice introduce los previsibles datos de contexto con detalles casi turísticos y superficiales, pero que no funcionan del todo mal; ésta es una novela popular sin pretensiones de reconstrucción histórica minuciosa estilo *Bomarzo*, por citar otra novela ubicada en la misma época.

Un clan de vampiros afrancesados masacran a su familia, y el joven Vittorio abandona su castillo para ir en su busca. Los encuentra en una ciudad fortificada. Es una ciudad feliz que nada tiene que ver con lo cotidiano del Renacimiento: no hay enfermos, mendigos ni locos. Con horror, Vittorio descubrirá que, cerca de la ciudad, residen los vampiros, son ellos los que se encargan de exterminar a los parias: son su comida. Vittorio los aborrece, pero su odio no es completo. Ursula, la vampira que mató a sus hermanos menores, lo fascina. Es aquí donde *Vittorio, el vampiro* se convierte también en una novela de iniciación: por el primer deseo y el primer amor, el joven condenará su alma.

Hasta este punto, el libro es una buena novela de vampiros. Pero más tarde, cuando Vittorio llega a Florencia y comienza a tener conversaciones con ángeles (dos guardianes y Mastema, un ángel-jefe) el cruce con lo cristiano es forzado, aún cuando el Renacimiento parezca la época más creíble para recibir semejantes visitantes.

La aparición de los servidores de Dios es casi New Age, y el clima general comienza a virar hacia uno de culpa y desobediencia a Dios que resulta aleccionador, con moraleja. No es que los primeros vampiros de Anne Rice no sufrieran angustias teológicas: es que la busca de intensidad a través del pecado era, en ellos, desafiante. No tenían Dios ni Diablo. No les importaba. Es probable que a Anne Rice no le importara. En *Vittorio, el vampiro*, Dios castigo al joven florentino. El Dios de *Entrevista con el vampiro*, de existir, ni siquiera se hubiera molestado. ♣



COMO UNA BUENA MADRE
Ana María Shua
Sudamericana
Buenos Aires, 2001
204 págs. $ 15



LA REALISTA DESCONFIADA

POR GUILLERMO SACCOMANNO

La obra prolífica y variada de Ana María Shua (1951) puede dividirse en varios bloques. El primero (lo que va desde *Los días de pesca*, su primer libro de cuentos, hasta *La muerte como efecto secundario*, su novela más reciente) podría considerarse un bloque de novelas y cuentos que se arriesgan en los límites del realismo sin confiar demasiado en la noción rígida de género. Un segundo bloque lo comprenden los textos de *La sueñera*, que se prolongan en *Casa de geishas* y *Botánica del caos*, cuya base está en las narraciones realistas, pero ahora filtradas a través del poder de los sueños, revelando miedos y frustraciones conocidos a través de una prosa que se resiste al naturalismo, urdiendo un tono en el que lo narrativo se articula con lo poético. Un tercer bloque incluye necesariamente varios libros de cuentos infantiles. El cuarto responde a su labor de antóloga de diversos géneros de diversas procedencias. Lejos de ser compartimentos estancos, estos bloques tienen vasos comunicantes que explican la búsqueda permanente de Shua en el arte de narrar.

Comprender la literatura como entretenimiento, toda una función, no excluye la no menos trascendente de atacar la realidad desde otras perspectivas de escritura, formulando interrogantes siempre intranquilizadores. Desde ese canon y desde esa supuesta literatura marginal y menor, para chicos, con la misma pasión y disciplina, Shua aborda la supuesta literatura para adultos. Y viceversa. Porque la función del entretenimiento, la confianza en la acción, en los sucesos, proveniente de la cultura de masas, además de plantearse como una forma política de comprender lo narrativo, constituye en Shua una clave. No cabe duda, a esta altura, que lo narrativo en Shua es antagónico de la lentitud.

Correspondiente al primer bloque de su producción, ese sector que experimenta con las posibilidades nunca del todo agotadas del realismo, su última colección de relatos, *Como una buena madre*, contiene cuentos de distintas épocas, desde los setenta hasta el presente, ofreciendo un muestrario de sus obsesiones. Acá se encuentran algunos ejemplos de su eficacia para entrarle sin anestesia a los sentimientos, como en "Los días de pesca", uno de sus primeros cuentos publicados.

Con guiños a veces cómplices y otras impiadosos, Shua fue cincelando la observación de lo cotidiano a lo largo de sus cuentos con parejas, familias, chicos, integrantes todos de una fauna mediopelo, su blanco favorito. Hay una presencia que se advierte sutil en la prosa cuentística de Shua: Cortázar, proponiendo el registro minucioso de lo cotidiano como condición inexorable para la irrupción de lo maravilloso. Cumpliendo con este requisito, "Como una buena madre", esa mujer acorralada por sus chicos, protegiéndose a golpes de sus ataques, es un cuento tan irónico como sombrío. Otro prodigio de combinación del terror con el *kitsch* de clase media es "Auténticos zombies antillanos", en el que una familia turista en Miami incurre en todos los tics previsibles mientras el nene se adentra en el mal.

"La columna vertebral" es quizá uno de los momentos más altos del conjunto. Una kinesióloga y un traumatólogo argentinos y veteranos seencuentran en un congreso universitario en Estados Unidos. Ambos compartieron una militancia en el pasado. Ambos fueron alguna vez Virulana y el Pampa. Ambos tuvieron un allegado común, el Tano. Los efectos de los años negros de la última dictadura se proyectan en el encuentro de los amantes que prefieren, cada uno a su manera, enterrar ese pasado y regresar a casa: él, el doctor Alejandro Mallet, a Louisville, Kentucky; ella, la kinesióloga Stella Maris Dossi, al país. Que el relato se titule "La columna vertebral" empuja a pensar, como signo, no tanto en el cuerpo humano visto desde la traumatología sino, en todo caso, en la "columna vertebral" metaforizando el cuerpo social, remembranza del movimiento peronista. Cargado de tensión, crispando el intimismo y recortándolo en ese fondo social luctuoso, el cuento de Shua se cierra con una reflexión de su protagonista, exitosa deportóloga, "que solía oponerse como regla general a las soluciones quirúrgicas que quitaban y reemplazaban y fijaban, convirtiendo en una estructura rígida la móvil columna vertebral": "Entendió por primera vez la extrema necesidad de amortiguar con material esponjoso el contacto con las vértebras dañadas, la urgencia enorme de atarlas con alambre de platino para mantenerlas pegadas, quietas, inmóviles, como muertas, sin movimiento, sin dolor". Relato de terror, pero ahora ya no referenciado en el juego de experimentación de género sino en ese otro terror concreto, histórico, político y social, fechado en la realidad traumática después del último golpe. ♣

JAPÓN EN TOKONOMA
Ed. Amalia Sato
Series Tokonoma
Buenos Aires, 2001

En el transcurso del año 1994 tomé conocimiento de las actividades de Amalia Sato (1952), editora de la revista *Tokonoma*, publicada en Buenos Aires. A partir del nombre, que significa "recinto (alcoba) ornamental", la revista despertó mi interés de viejo apasionado por las culturas japonesa y china. *Tokonoma* es un ideógrafo complejo, que reúne dos pictogramas: el primero, un esbozo de cobertura, una abreviación de "casa" (KO); el segundo, inscripto en el anterior, la representación de un árbol (KI), en este caso, convencionalmente, una "tabla de madera". El término podría ser traducido por "tabernáculo", en su sentido latino derivado de "taberna", receptáculo (generalmente en la pared de un aposento). Lezama Lima, ese libidinoso de los vocablos extraños, incluyó TOKONOMA en su "tesoro" culterano, estampando la palabra, como un talismán sonoro, en *El pabellón del vacío*. Pues bien, en el habitáculo poético-ensayístico que Amalia Sato custodia con agudo sentido selectivo, encontré, ya en su primer número (1994), un muestrario fascinante de textos, figurando elocuentemente en su pórtico, a modo de editorial, el magnífico poema del cubano ecuménico.

Como en abanico, en este número inaugural, se abrían contribuciones sobre la cultura oriental, para empezar con un ensayo de Amalia, "Escrituras de mujeres en el Este de Asia", donde la presencia femenina es evocada, desde luego, a través de la escritura *onnade* ("de mano de mujer") o *hiragana*, silabario fonético en que Murasaki Shikibu, la más brillante expresión del "gineceo de escritoras aristócratas" redactó, durante la dinastía Heian, su célebre *Genji Monogatari* (c. 1001). En esta novela-poema de sinuosa "vaguedad sintáctica", la crítica moderna ha encontrado prenuncios del flujo memorioso proustiano; y fue también, por su escritura *onnade*, recordada como uno de los factores del éxito de la traducción nipónica de *Ulysses* de Joyce –sobre todo en lo que respecta al "monólogo interior" final del "eterno femenino" (Molly Bloom)– que, traspuesto por medio de caracteres *hiragana*, resulta tener, para el lector culto japonés, un sabor inexistente en el original. También en ese número 1 se encuentran importantes trabajos como el polémico y renovador "El haiku moderno, un arte secundario" de Kuwabara Takeo; las reflexiones de la japonóloga italiana Adriana Boscaro sobre Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965), por muchos considerado "el más sofisticado novelista japonés del siglo XX". Natsume Sôseki (1867-1916) es otro de los convidados al cenáculo de *Tokonoma*: un breve artículo extraído del diario *Asahi* (Tokio) registra el actual renacimiento de la obra novelesca de este notable escritor de finales de la Era Meiji, alabado por el Premio Nobel Oê Kenzaburô. Mori Ogai (1862-1922) completa esta tríada de prosistas ilustres, con la traducción de *Hanako* (1910), acompañada de un penetrante texto interpretativo de Amalia Sato.

A partir del número 3, me quedó claro que la revista no se destinaba sólo a estudios orientales (a diferencia de las sobrias publicaciones universitarias especializadas). Era una revista de vanguardia, un campo abierto para otros aportes iluminadores. El presente libro (primero de Series Tokonoma) reúne, muy oportunamente, una colección de estos ensayos, todos plenos de rigurosa información y –lo que es particularmente precioso– del dantesco *intelletto d'amore*.

HAROLDO DE CAMPOS



COMO UNA BUENA MADRE
Ana María Shua
Sudamericana
Buenos Aires, 2001
204 págs. $ 15



LA REALISTA DESCONFIADA

POR GUILLERMO SACCOMANNO

La obra prolífica y variada de Ana María Shua (1951) puede dividirse en varios bloques. El primero (lo que va desde *Los días de pesca*, su primer libro de cuentos, hasta *La muerte como efecto secundario*, su novela más reciente) podría considerarse un bloque de novelas y cuentos que se arriesgan en los límites del realismo sin confiar demasiado en la noción rígida de género. Un segundo bloque lo comprenden los textos de *La sueñera*, que se prolongan en *Casa de geishas* y *Botánica del caos*, cuya base está en las narraciones realistas, pero ahora filtradas a través del poder de los sueños, revelando miedos y frustraciones conocidos a través de una prosa que se resiste al naturalismo, urdiendo un tono en el que lo narrativo se articula con lo poético. Un tercer bloque incluye necesariamente varios libros de cuentos infantiles. El cuarto responde a su labor de antóloga de diversos géneros de diversas procedencias. Lejos de ser compartimentos estancos, estos bloques tienen vasos comunicantes que explican la búsqueda permanente de Shua en el arte de narrar.

Comprender la literatura como entretenimiento, toda una función, no excluye la no menos trascendente de atacar la realidad desde otras perspectivas de escritura, formulando interrogantes siempre intranquilizadores. Desde ese canon y desde esa supuesta literatura marginal y menor, para chicos, con la misma pasión y disciplina, Shua aborda la supuesta literatura para adultos. Y viceversa. Porque la función del entretenimiento, la confianza en la acción, en los sucesos, proveniente de la cultura de masas, además de plantearse como una forma política de comprender lo narrativo, constituye en Shua una clave. No cabe duda, a esta altura, que lo narrativo en Shua es antagónico de la lentitud.

Correspondiente al primer bloque de su producción, ese sector que experimenta con las posibilidades nunca del todo agotadas del realismo, su última colección de relatos, *Como una buena madre*, contiene cuentos de distintas épocas, desde los setenta hasta el presente, ofreciendo un muestrario de sus obsesiones. Acá se encuentran algunos ejemplos de su eficacia para entrarle sin anestesia a los sentimientos, como en "Los días de pesca", uno de sus primeros cuentos publicados.

Con guiños a veces cómplices y otras impiadosos, Shua fue cincelando la observación de lo cotidiano a lo largo de sus cuentos con parejas, familias, chicos, integrantes todos de una fauna medio-pelo, su blanco favorito. Hay una presencia que se advierte sutil en la prosa cuentística de Shua: Cortázar, proponiendo el registro minucioso de lo cotidiano como condición inexorable para la irrupción de lo maravilloso. Cumpliendo con este requisito, "Como una buena madre", esa mujer acorralada por sus chicos, protegiéndose a golpes de sus ataques, es un cuento tan irónico como sombrío. Otro prodigio de combinación del terror con el *kitsch* de clase media es "Auténticos zombies antillanos", en el que una familia turista en Miami incurre en todos los tics previsibles mientras el nene se adentra en el mal.

"La columna vertebral" es quizá uno de los momentos más altos del conjunto. Una kinesióloga y un traumatólogo argentinos y veteranos seencuentran en un congreso universitario en Estados Unidos. Ambos compartieron una militancia en el pasado. Ambos fueron alguna vez Virulana y el Pampa. Ambos tuvieron un allegado común, el Tano. Los efectos de los años negros de la última dictadura se proyectan en el encuentro de los amantes que prefieren, cada uno a su manera, enterrar ese pasado y regresar a casa: él, el doctor Alejandro Mallet, a Louisville, Kentucky; ella, la kinesióloga Stella Maris Dossi, al país. Que el relato se titule "La columna vertebral" empuja a pensar, como signo, no tanto en el cuerpo humano visto desde la traumatología sino, en todo caso, en la "columna vertebral" metaforizando el cuerpo social, remembranza del movimiento peronista. Cargado de tensión, crispando el intimismo y recortándolo en ese fondo social luctuoso, el cuento de Shua se cierra con una reflexión de su protagonista, exitosa deportóloga, "que solía oponerse como regla general a las soluciones quirúrgicas que quitaban y reemplazaban y fijaban, convirtiendo en una estructura rígida la móvil columna vertebral": "Entendió por primera vez la extrema necesidad de amortiguar con material esponjoso el contacto con las vértebras dañadas, la urgencia enorme de atarlas con alambre de platino para mantenerlas pegadas, quietas, inmóviles, como muertas, sin movimiento, sin dolor". Relato de terror, pero ahora ya no referenciado en el juego de experimentación de género sino en ese otro terror concreto, histórico, político y social, fechado en la realidad traumática después del último golpe. ♣

JAPÓN EN TOKONOMA
Ed. Amalia Sato
Series Tokonoma
Buenos Aires, 2001

En el transcurso del año 1994 tomé conocimiento de las actividades de Amalia Sato (1952), editora de la revista *Tokonoma*, publicada en Buenos Aires. A partir del nombre, que significa "recinto (alcoba) ornamental", la revista despertó mi interés de viejo apasionado por las culturas japonesa y china. *Tokonoma* es un ideógrafo complejo, que reúne dos pictogramas: el primero, un esbozo de cobertura, una abreviación de "casa" (KO); el segundo, inscripto en el anterior, la representación de un árbol (KI), en este caso, convencionalmente, una "tabla de madera". El término podría ser traducido por "tabernáculo", en su sentido latino derivado de "taberna", receptáculo (generalmente en la pared de un aposento). Lezama Lima, ese libidinoso de los vocablos extraños, incluyó TOKONOMA en su "tesoro" culterano, estampando la palabra, como un talismán sonoro, en *El pabellón del vacío*. Pues bien, en el habitáculo poético-ensayístico que Amalia Sato custodia con agudo sentido selectivo, encontré, ya en su primer número (1994), un muestrario fascinante de textos, figurando elocuentemente en su pórtico, a modo de editorial, el magnífico poema del cubano ecuménico.

Como en abanico, en este número inaugural, se abrían contribuciones sobre la cultura oriental, para empezar con un ensayo de Amalia, "Escrituras de mujeres en el Este de Asia", donde la presencia femenina es evocada, desde luego, a través de la escritura *onnade* ("de mano de mujer") o *hiragana*, silabario fonético en que Murasaki Shikibu, la más brillante expresión del "gineceo de escritoras aristócratas" redactó, durante la dinastía Heian, su célebre *Genji Monogatari* (c. 1001). En esta novela-poema de sinuosa "vaguedad sintáctica", la crítica moderna ha encontrado prenuncios del flujo memorioso proustiano; y fue también, por su escritura *onnade*, recordada como uno de los factores del éxito de la traducción nipónica de *Ulysses* de Joyce –sobre todo en lo que respecta al "monólogo interior" final del "eterno femenino" (Molly Bloom)– que, traspuesto por medio de caracteres *hiragana*, resulta tener, para el lector culto japonés, un sabor inexistente en el original. También en ese número 1 se encuentran importantes trabajos como el polémico y renovador "El haiku moderno, un arte secundario" de Kuwabara Takeo; las reflexiones de la japonóloga italiana Adriana Boscaro sobre Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965), por muchos considerado "el más sofisticado novelista japonés del siglo XX". Natsume Sôseki (1867-1916) es otro de los convidados al cenáculo de *Tokonoma*: un breve artículo extraído del diario *Asahi* (Tokio) registra el actual renacimiento de la obra novelesca de este notable escritor de finales de la Era Meiji, alabado por el Premio Nobel Oê Kenzaburô. Mori Ogai (1862-1922) completa esta tríada de prosistas ilustres, con la traducción de *Hanako* (1910), acompañada de un penetrante texto interpretativo de Amalia Sato.

A partir del número 3, me quedó claro que la revista no se destinaba sólo a estudios orientales (a diferencia de las sobrias publicaciones universitarias especializadas). Era una revista de vanguardia, un campo abierto para otros aportes iluminadores. El presente libro (primero de Series Tokonoma) reúne, muy oportunamente, una colección de estos ensayos, todos plenos de rigurosa información y –lo que es particularmente precioso– del dantesco *intelletto d'amore*.

HAROLDO DE CAMPOS



Los libros más vendidos de la semana en Librería Fausto.

Ficción

1. **Monólogos de la vagina**
Eva Ensler
(Planeta, $ 12)

2. **El señor de los anillos**
J. R. R. Rowling
(Minotauro, $ 15)

3. **Recuentos para Demian**
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

4. **Valer la pena**
Juan Gelman
(Seix Barral, $ 12)

5. **Un día en la vida de Dios**
Martín Caparrós
(Seix Barral, $ 16)

No ficción

1. **El atroz encanto de ser argentinos**
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

2. **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson
(Nuevo Extremo, $ 10)

3. **El camino del encuentro**
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14.90)

4. **Tiempo presente**
Beatriz Sarlo
(Siglo XXI, $ 16)

5. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $ 16)

¿Por qué se venden estos libros?

"Por inercia", piensa Lucrecia Montalbán, de la redacción de *Radarlibros.*

EL CUIDADO DE SÍ

EL BANQUETE DE PLATÓN: EL EROS, EL VINO, LOS DISCURSOS
Enrique E. Marí
Biblos
Buenos Aires, 2001
322 págs. $ 13

POR MAXIMILIANO GURIAN

Escrito cuatro siglos antes de que el pecado se hiciera Verbo, cuerpo y prescripción original, *El Banquete*, texto canónico del pensamiento de Occidente, invita al lector a deleitarse con la fina retórica de los disertantes convidados -un poeta, un comediógrafo, un médico, el filósofo y dos mancebos de galante apostura– y a confrontar sus respectivos elogios al Amor. Actualizar la lectura de la erótica de Platón es el objeto de deseo del último libro de Enrique Marí, reciente y prematuramente fallecido.

En su sección inaugural, este estudio tripartito sobre *El Banquete* releva las distintas interpretaciones propuestas por los helenistas más destacados y repone un marco imprescindible para releer la obra del filósofo ateniense. Mediante un uso extenso de la bibliografía especializada, Marí reconstruye, en primera instancia, la "concepción aceptada" del Eros platónico como ascesis de la razón. Con espíritu inductivo, armonizador, el relato de Sócrates pretende subsumir en sí a los restantes, como fragmentos fenoménicos que han de ordenarse en una idea universal. Marí, sin embargo, apuesta a entrever un Eros que no se reduce a la entronización del intelecto en desmedro de la experiencia sensible. Amor, belleza, saber y verdad, argumenta, sólo pueden conjugarse y alcanzar un plano trascendente a través del placer físico.

El espacio íntimo pero siempre público del banquete –no hay prácticas apolíticas en la Grecia antigua– resume, en su particular dinámica, el ideal de temperancia que persigue la filosofía platónica. La ingesta del vino, entonces, no debía nunca disminuir las capacidades discursivas de sus integrantes. Prohibida la desmesura, dietética, deleite y política habían de confluir eufónicas en la palabra de estos bebedores sociales.

Dos lecturas innovadoras del *Symposium* completan el libro. Por su parte, el jurista alemán Hans Kelsen adopta la hermenéutica psicoanalítica para explorar el "territorio extranjero interior" de Platón. Aduce que el texto no versa sobre filosofía sino que es, en cambio, un tratado de sexualidad. En rigor, Kelsen postula un Platón homosexual para quien sólo la pederastia permitiría acceder al amor espiritual. La teoría freudiana de la libido y la sublimación se pervierte ante las forzadas hipótesis biográficas que se formulan sobre el autor de *La República*. A pesar de ello Marí valida este intento rupturista que rescata el aspecto pulsional en la erección del amor espiritual. Michel Foucault, a su vez, subraya la dimensión ética del Eros. Alejado del análisis que gira en torno a las variables del deseo y de la represión, Foucault se pregunta cómo y por qué la sexualidad se torna un problema para la consecución de la vida moral del individuo. En su discurso, verdad y sexo se fusionan en la reivindicación de una subjetividad capaz de autorreglarse a partir del conocimiento de sí. El amor al saber, anhela Foucault, debería pautar nuestra pasión y nuestra moral más allá de la normativa jurídico-social.

Aun cuando el deseo quede huérfano o atisbe su objeto intermitentemente, el ensayo de Marí pretende indagar de qué hablamos cuando hablamos de Amor. ♣

¿ACASO SUEÑAN LOS ELEFANTES CON CORDEROS ELÉCTRICOS?

CORDEROS Y ELEFANTES. LA SACRALIDAD Y LA RISA EN LA MODERNIDAD CLÁSICA
José Emilio Burucúa
Miño y Dávila
Buenos Aires, 2001
652 págs. $ 18

POR DANIEL MUNDO

Corderos y elefantes proporciona varias lecciones. El libro se teje sobre dos grandes conflictos: por un lado el que se entabla entre la erudición y el manejo de una bibliografía ilimitada, y la pasión que mueve o debería mover a un historiador cuando lee o a un pensador cuando piensa; por otro lado, el que se traba entre la seriedad de una prosa académica y la risa gozosa de la que esa prosa se alimenta y a la vez suscita. Burucúa no se propone resolver estos conflictos, y justamente por eso, porque no se lo propone, los resuelve. El lector, así, aprende historia, por supuesto, pero antes aprende a deleitarse y disfrutar estudiando y aprendiendo historia.

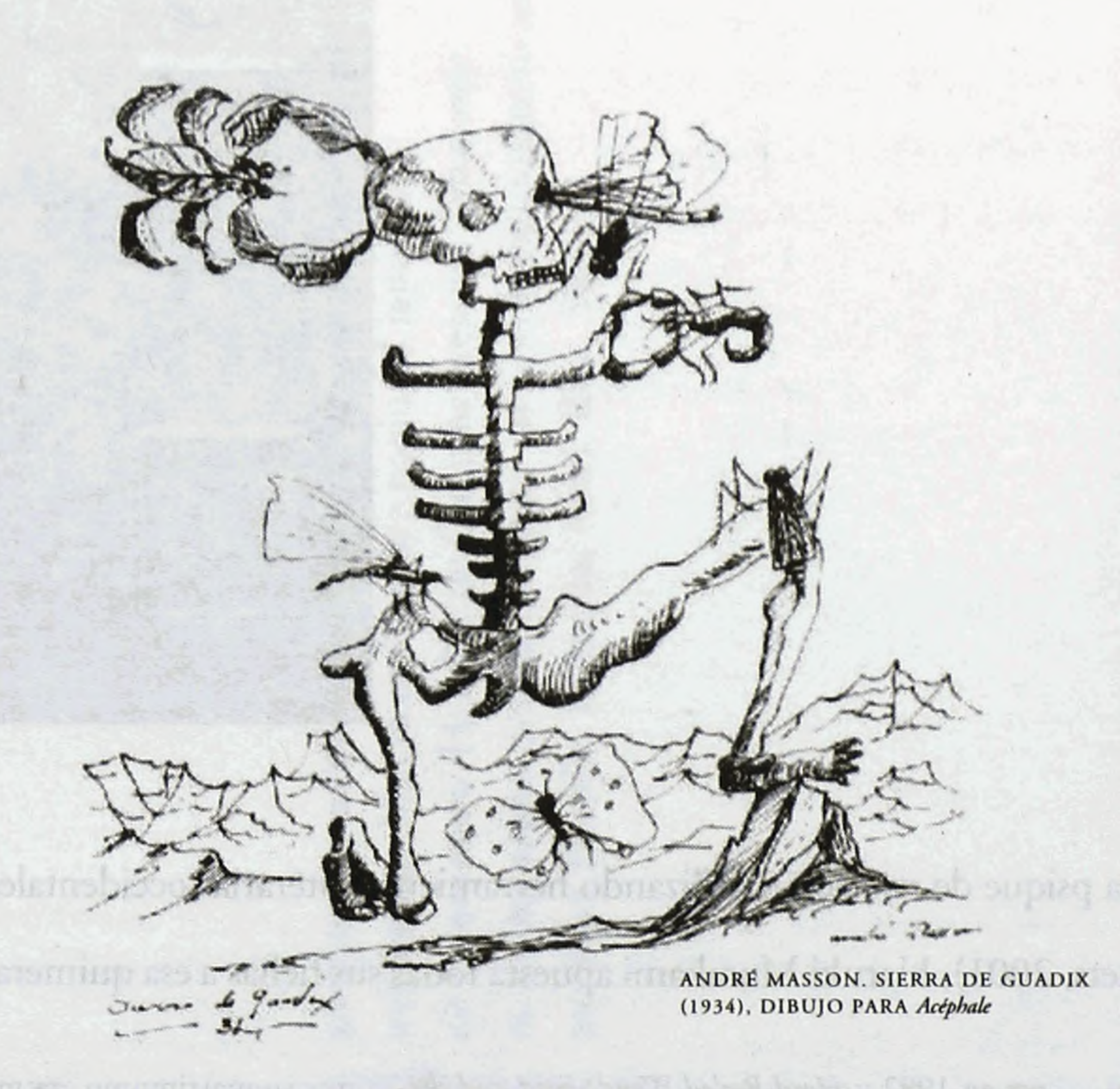
El cuerpo central del libro se estructura en tres capítulos. En el primero, Burucúa muestra de qué modo la visión paulina de la esencia amorosa del cristianismo nutre la simpleza propia de los corderos renacentistas. Burucúa se detiene en la manera en que tanto los intelectuales relegados como muchos de los "elefantes" más eruditos del Renacimiento reniegan con sornas y burlas de una ciencia erudita (la metafísica y la teología racional) a la que entre muchos otros adjetivos le adjudican el de soberbia, arrogante, charlatana, servil. El capítulo intenta mostrar que buena parte de los límites disciplinarios tal como los conoció la modernidad se deben, antes que a los afanes positivistas de los científicos, a la caridad simple y robusta definida por San Pablo y cuidada por algunos intelectuales que escucharon la voz de la cultura popular.

En el segundo capítulo se intenta iluminar el papel fundamental que lo cómico-popular tuvo en el núcleo del humanismo renacentista. Este humanismo, como es de sospechar, estaba integrado, en su inmensa mayoría, por elefantes. La manada ilimitada de elefantes que pasea con comodidad por las páginas del libro da testimonio, precisamente, de aquello otro que las historias oficiales no cuentan: el saber modesto y pleno de los corderos. El trabajo principal consiste en un análisis de obras famosas y de trabajos ignotos, obras que pertenecen a autores renombrados (Petrarca, Bruno, Galileo, Brunelleschi, Maquiavelo, para nombrar unos pocos) y a escritores, poetas, historiadores que tan sólo puede conocer un especialista minucioso del Renacimiento que se ha preocupado por el legado completo de su mundo. Así, una de las tantas cosas que se descubren leyendo el libro de Burucúa es que la risa no tiene sólo la función de revertir el orden vigente, o de oponérsele: la risa, el sarcasmo, la burla, constituían más bien estilos de escritura que los elefantes utilizaban para polemizar, y cuyo origen provenía en buena medida de la cultura popular de los corderos.

En el tercer capítulo se rastrean dos preguntas alrededor del lugar central que tuvo la mujer tanto en la ópera como en la comedia moderna. A continuación, se intenta mostrar cómo "el eros jocoso femenino" de la comedia sirve de contrapeso reparador a la desmesura en la que solemos incurrir los hombres. Al libro lo cierran cuatro apéndices de Burucúa y unos breves ensayos escritos por algunos de sus discípulos. El lector, fatigado luego de recorrer las seiscientas y pico de páginas, agradecerá, sin embargo, al escritor por el gozo que le permitió compartir. ♣

COMUNIDADES IMAGINADAS





ANDRÉ MASSON. SIERRA DE GUADIX (1934). DIBUJO PARA *Acéphale*

LA FELICIDAD, EL EROTISMO Y LA LITERATURA. ENSAYOS 1944-1961
Georges Bataille
Selec. trad. y prólogo Silvio Mattoni Adriana Hidalgo Buenos Aires, 2001 412 págs., $ 29

POR RAÚL ANTELO

Tras visitar el altiplano de Bolivia en 1931, el director del Instituto de Etnografía de la Universidad de Tucumán, Alfred Métraux, anota que recién en Chipaya logró tener más clara su visión de la íntima cohesión económica de la humanidad, esa irreversible inscripción en una esfera mundial unitaria. La crisis de superproducción que flagelaba entonces a todo el planeta, escribe Métraux en *Sur*, ha afectado también, hondamente, la vida de estos indios, aunque vivan sin embargo aislados del mundo entero y como perdidos en su desierto inaccesible.

Es verdad que las bajas cotizaciones del estaño en la Bolsa de Nueva York habían provocado el cierre de las minas, el éxodo de los trabajadores del salitre e incluso la escasa venta de productos artesanales. Hasta el alcohol y la coca empezaron a escasear. No obstante, se mantuvieron entre los Uro-Chipayas las fiestas rituales que luego, en un escrito de 1935, el mismo autor asocia a las estrategias económicas del *potlach* o don. En el trueque y la obligación que crea vínculo, Métraux reconoce, junto a Bataille, un poder de singularización, un modo de participación y, como luego dirá Derrida, un pensamiento del ser que es un pensamiento acerca del tiempo.

Métraux era un amigo inseparable de Georges Bataille. Su mujer, Fernande Schulmann, los describe como perturbadoramente idénticos: el mismo pelo, el mismo corte de cara, un semblante plácido, una pasión compartida: la violencia, el ritual, la producción de excedente, ideas que, antes del viaje a Tucumán, Métraux expone en París ante una audiencia en que se cuenta su inseparable amigo.

Bataille era entonces poco más que un adolescente. Había nacido tres años antes que el siglo en Billom. Educado en Reims, se instala en París al terminar la guerra. Trabaja en la Biblioteca Nacional (allí se volverá el depositario de los preciados manuscritos de Benjamin, poco antes de que el escritor alemán se precipitara en el abismo de Port Bou) y, al poco tiempo de trabajar como bibliotecario, descubre a Nietzsche, Freud y Léon Chestov. A mediados de los 20, Métraux lo lleva a los cursos de Marcel Mauss, mientras Bataille lee a Lautréamont, Hegel y los surrealistas, de los que más tarde se volverá disidente.

Está casi listo, en suma, el referencial teórico que leeremos en su gran libro *La parte maldita*. *La noción de derroche* (1933), que si bien incluye las ideas nietzscheanas de Métraux, bien podríamos decir que desarrolla también una imagen que Baudelaire deja caer, como al pasar, en su traducción de *El cuervo* de Poe: la poesía es un objeto de lujo.

Años más tarde, en su reseña al *Lautréamont y Sade* de Blanchot (que se lee en esta compilación de Silvio Mattoni), Bataille lo deja todo claro: la felicidad, y entre las formas de manifestarla, la literatura, siempre se confunde con las fuentes que la hacen posible. Deseamos, en su nombre e indiferentemente, tanto la adquisición como el gasto. Aunque el sibarita, bebedor y derrochón, no sea más inteligente que el político, es consciente, sin embargo, de la energía que se desprende del consumo de sus fuentes. He allí su función: descubrir el valor de uso de lo imposible.

El pensamiento, en cambio, no asume que, al restringir el goce al plano de la adquisición, sustituye la energía por una vida que la excluye. Esa felicidad sin embriaguez, jamás turbada por la angustia, se convierte así en su inversión especular, la negación de la felicidad, ya que el colmo de la embriaguez es el principio mismo de la desgracia. En esa dialéctica milenaria, tan próxima de las prácticas de Chipaya, encuentra Bataille el secreto de la poesía.

En efecto, el concepto de poesía de Bataille es equidistante de la literatura (Sartre) y de la escritura (Barthes), de allí que, a su juicio, la poesía se oponga siempre a la utilidad, es decir, al valor que se acumula.

En ocasiones, admite Bataille durante la guerra, el escritor, cansado de su soledad y su desierto, se rebaja a mezclar su voz con la de la masa. Pero ese veneno interior que él mismo libera se contagia al resto de la sociedad como miedo a ser libre y deseo de servidumbre. Contra los imperativos de una literatura comprometida, Bataille propone en cambio sacar a la luz esa parte intangible e infranqueable que hay en la soledad individual de modo tal que, más que luchar por la libertad, debe el escritor usarla, gastarla, encarnarla en lo que dice, hasta el punto de desearla, altiva e ilimitada, como la misma muerte. En el ensayo que abre *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Bataille se pregunta si la literatura es útil y ensaya una respuesta afirmando que "un escritor de verdad muestra –a través de la autenticidad de sus escritos– el rechazo al servilismo (y en primer lugar el odio a la propaganda). Precisamente por ello no se deja arrastrar por la muchedumbre y sabe morir en soledad". La idea de que el único deber del artista es oponer un no irreductible a toda forma disciplinaria, mal que le pese a Bataille, es una coincidencia parcial con su abominado Breton, el idealista "icariano" reivindicado, como él mismo, por Foucault. Pero es asimismo una sintonía, no menos esporádica, con su crítico más severo, Sartre, que lo llamó místico revolucionario, aun cuando ambos cultivasen la noción común de una humanidad lacerada pero sufriente, desamparada pero deseosa, abandonada de dios pero creyente, aunque más no sea, en el Mal, como vértigo de la nada. Es difícil, si no imposible, definir a Bataille en un sistema de identidades y oposiciones. Bataille, parasurrealista. Bataille, antisartreano. Bataille, el fantasma de Lacan. Es verdad que no se oye su nombre en los *Seminarios*, pero es innegable que la obstinación bataillana por nombrar lo innombrable y para decir lo imposible es una mera variante del axioma lacaniano de que lo real es lo imposible.

El lugar de Bataille es esquivo. Quizás eso explique la sistemática evocación de su nombre como el ejemplo más acabado del pasaje de la obra maestra al texto diseminado, esa muerte del autor humanista reivindicada por Barthes a partir, justamente, de las prácticas de Bataille.

Hay así un punto en que la teoría poética de Bataille reencuentra, entonces, finalmente, la teoría del don activada por Métraux en el altiplano. Ambas son, en definitiva, una creación a partir de la pura pérdida. El don, así como el derroche y como la literatura misma, entendida como lujo, denuncian que la vida no puede permanecer clausurada en los estrechos límites que la contienen. Por tanto la transgresión de los límites consiste en un ingente trabajo de abandono individual y de emergencia del bando colectivo, a través del cual la humanidad cesa de estar aislada en el esplendor inmaterial de las cosas materiales.

En una antología publicada por Cátedra en 1993, Jordi Llovet había seleccionado algunos de estos ensayos, publicados originalmente en revistas francesas, la mayoría, en *Critique*, fundada (como *Minotaure*, como *Acéphale*) por el mismo Bataille. Tradujo la nueva y más amplia selección, centrada fundamentalmente en los volúmenes XI y XII de las *Obras Completas* de Gallimard, el poeta cordobés Silvio Mattoni, quien alguna vez dijo que la búsqueda de la poesía no es encontrar un objeto propio sino alcanzar las condiciones de su inaccesibilidad. Bataille lo confirma en esta bellatraducción, hecha posible por el programa Victoria Ocampo de asistencia a publicaciones francesas, herramienta valiosísima para la comunidad inconfesable e inoperante, la comunidad de los que no tienen comunidad. ♣

CATALINA Y CATALINA
Sergio Ramírez
Alfaguara México, 2001

En un océano de tinta, el que ha derramado el concepto de realismo mágico, flota la idea de que la realidad latinoamericana, por sí misma, contiene los elementos propios de la literatura. Al escritor latinoamericano le bastaría con narrar su experiencia cotidiana, sin más inventiva de la que le exige la gramática, para acceder a una lógica paralela, un mundo posible, extraño y familiar a la vez. Así, a Sergio Ramírez (ganador del Premio Internacional Alfaguara de Novela con *Margarita, está linda la mar*) le basta con leer crónicas policiales, los diarios más sensacionalistas del continente americano, para encontrar materia narrativa de calidad.

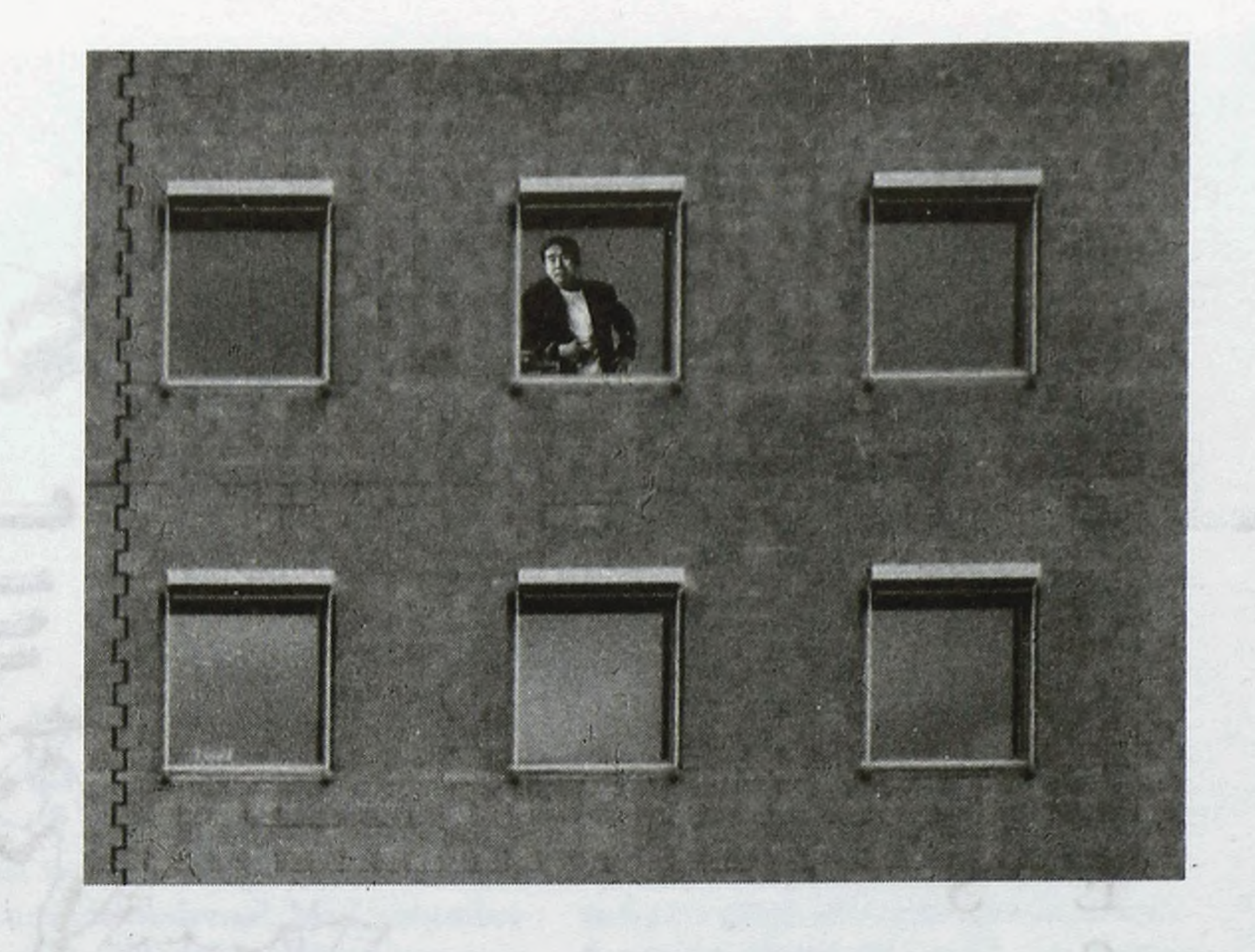
Un jugador de fútbol, "El pibe cabriola", apuñalado por un gol en contra. Un director de documentales que, gracias a su mujer, fanática del viejo cine mexicano, encuentra a sus padres, alguna vez exiliados en México, trabajando de extras en una película de cabaret. "Perdón y olvido", leyendo los sordos diálogos que mantienen entre sí los extras, descubre el oscuro secreto de su propio origen. Es que el exilio, el deporte y el cine, junto con el habla escondida de quienes no figuran en el reparto oficial, son los ejes fundamentales desde los que leer los relatos de este narrador latinoamericano.

Sergio Ramírez llegó a ser vicepresidente de Nicaragua, en 1985. No obstante, sus cuentos, lejos de enredarse con las tramas del gran escenario político gubernamental, se adentran en la realidad cotidiana de los personajes marginales a la historia. Antihéroes, incluso vapuleados por la historia, como el beisbolista nicaragüense que en "Aparición en la fábrica de ladrillos", luego de darle a su patria el "jonrón" triunfal de la Serie mundial, frente a la imbatible Cuba, es arrasado por los avatares del terremoto, primero, y la Revolución, después.

Ni grandeza ni grandilocuencia, las historias que le interesan a Ramírez son narradas desde la más azorada sencillez, por personajes que sin entender del todo lo que les pasa son, por eso mismo, capaces de perdonar y olvidar. Incluso la descripción de un personaje entrañable, fuera de la vanidad y la envidia de los adultos, sólo puede estar a cargo de una voz infantil. Es el caso del cuento del que el libro toma su título, "Catalina y Catalina", narrado por una niña que "estudiaba en voz alta las guerras púnicas, sentada en un banco al pie del planchador". Catalina, la planchadora, es la madre de la niña, cruelmente expulsada de la casa por el marido, quien amargamente le dice "adúltera" sin que la narradora sepa muy bien de qué se trata.

Catalina y Catalina ofrece una mirada amorosa a una compleja variedad de historias, de apariciones, hombres y mujeres comunes, con enigmas a veces tan triviales como decisivos. Pequeños mundos personales, a veces amables a veces extremadamente crueles, oscilan entre la resignación y la lucha, siempre en busca de afecto, identidad y destino.

JONATHAN ROVNER



HOTEL MURAKAMI

¿Puede un novelista japonés develar la psique de su nación utilizando herramientas literarias occidentales? En *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (Tusquets, 2001), Haruki Murakami apuesta todas sus fichas a esa quimera y sale victorioso.

POR JUAN FORN

En 1995, Haruki Murakami volvió al Japón después de cinco años de enseñar en Princeton. El retorno se debió a tres razones: el terremoto que había devastado poco antes la ciudad donde pasó su infancia (Kobe); el atentado con gas sarin que había perpetrado en el subte de Tokio la secta Aum y un manuscrito que había empezado y terminado durante aquella estadía en Occidente. Murakami había abandonado la isla luego de la publicación de *Norwegian Wood*, una novela en dos tomitos sobre un triángulo amoroso que vendió 2 millones de ejemplares en el Japón y convirtió a su autor, de la noche a la mañana, en un auténtico icono para la juventud de su país. Aterrorizado por las consecuencias de esa iconización, Murakami se apresuró a publicar un libro "difícil" (*Dance, Dance, Dance*, continuación de la mejor de sus novelas anteriores, *La caza del carnero salvaje*). Cuando los jóvenes salieron a comprar ese libro con la misma avidez con que habían consumido *Norwegian Wood*, y la crítica redobló sus acusaciones al autor de "trivializar la realidad del país y occidentalizarla", Murakami decidió aceptar la invitación de Princeton y dejó el Japón pensando que nunca más volvería a vivir allí. *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, aquel manuscrito que Murakami llevaba bajo el brazo cuando volvió a su país, resultaría ser no sólo el más japonés de sus libros sino el más ambicioso y logrado. "Si es el más japonés será porque lo escribí en Occidente. Vivir en el extranjero plantea de inmediato preguntas sobre la identidad. Es muy significativo que no exista una palabra japonesa para lo que Occidente llama identidad. Lo más parecido es el término *shutaisei*, acuñado después de la Segunda Guerra para aludir a lo que ustedes llaman subjetividad, independencia, o individualismo", ha declarado su autor. Que *Crónica...* sea una novela profundamente *shutaisei* no es casualidad. Que en sus páginas se sumerja al lector en episodios escalofriantes de aquella guerra, tampoco. Y que éste haya sido el libro de Murakami menos popular en su país, menos.

EL EXTRANJERO

Nacido en Kyoto en 1949 y criado en Kobe, hijo de maestros de escuela que le inculcaron el amor por los libros, Murakami se enroló a los dieciocho años en la Universidad Waseda de Tokio, dispuesto a estudiar teatro clásico griego. Su creciente fascinación por la cultura popular occidental lo llevó a abandonar la academia luego de graduarse y a abrir un bar de jazz en Tokio. Escribiendo de día y trabajando de noche, Murakami terminó sus primeros cuatro libros, con los que entró pateando la puerta en el panorama literario japonés: *Hear the Wind Sing* ganó en 1979 el Premio Gunzou a la mejor primera novela, *La caza del carnero salvaje* se llevó el Premio Noma para escritores jóvenes en 1982 y *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* sorprendió a propios y extraños llevándose en 1985 el prestigioso Premio Tanizaki. Después, la explosión de *Norwegian Wood*, el fallido intento de recuperar su status anterior con *Dance, Dance, Dance* y el autoexilio para escapar de las invitaciones permanentes a foros públicos y debates televisados acerca de su influencia en la juventud nipona. Pero si su partida estuvo signada por el afán de privacidad, su retorno mostró el signo inverso: además de publicar *Crónica...*, Murakami encaró su primer libro de no-ficción, *Underground*, un ensayo-reportaje donde entrevistó a las víctimas sobrevivientes del ataque de gas sarin y a los miembros de la secta Aum, en un intento por explorar, tal como anunciaba el subtítulo del libro, *"The Tokio Gas Attack and the Japanese Psyche"*. Lo que nos lleva al punto neurálgico de su obra: ¿cómo sumergirse en los abismos de la psique de una nación que históricamente ha sometido toda subjetividad a los rituales de la más incuestionable disciplina, en el terreno militar, laboral, social y religioso? La fórmula elegida por Murakami, cuya cristalización más acabada se manifiesta en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, consiste en un envase (y un método) tomado de la literatura occidental, con un contenido absolutamente propio. Si la construcción de un estilo es la combinación de múltiples influencias que terminan dando como resultado una voz propia, Murakami ha sabido entretejer con endiablada habilidad su fascinación por Kafka, Lewis Carroll, Camus, Chandler y Pynchon (para citar sólo unas pocas de las influencias que resuenan en sus libros) con sus propias obsesiones. Autoproponiéndose como un puente entre Oriente y Occidente, su obra es igualmente excéntrica para ambos mundos: si la voz que narra sus historias suena al oído japonés como traducida de otra lengua, las reacciones de los personajes que pueblan sus ficciones son invariablemente sorprendentes para el lector no japonés. Curiosamente, lo que el lector occidental ve como contención, el lector japonés ve como transgresión: sea el tratamiento del sexo, los pasos de comedia imperturbable, la expiación de la culpa (colectiva e íntima) o el afán de un destino individual. Hay un detalle más que termina de explicar la paradoja de que un éxito "juvenil" en Japón despierte tan "seria" atención en Occidente: la rarísima limpidez de la voz de Murakami muestra siempre un mundo por descubrir, y descifrar, hermanando así a lectores novatos y experimentados en un hipnótico rito de iniciación (para unos, hacia la vida; para los otros, hacia el corazón literario del Japón actual).

EL SONIDO DE LA HISTORIA

El protagonista excluyente de *Crónica...* es Tooru Okada y lo que sucede en su vida a partir de la desaparición de su gato y, casi enseguida, de su esposa. Poco a poco descubrimos que su matrimonio era mal visto por la familia de Kumiko, su esposa, cuyo hermano es un ascendente político de ultraderecha que deposita una fe inmoderada en los adivinos. La fauna que empieza a poblar la vida de Tooru a partir de entonces es una galería de personajes inquietantes de ese submundo (teñidos de esa "aura" de profundidad que parece otorgar lo oriental a todo aquello no explicable racionalmente), que le irán permitiendo develar el misterio en la medida en que él mismo acceda a facetas de sí que hasta entonces desconoce. Todos sus interlocutores han tenido experiencias muy cercanas con la muerte, en especial el teniente Mamiya, un anciano manco que asistió a episodios escalofriantes en Manchuria como miembro del ejército imperial durante la Segunda Guerra. A lo largo del libro, Tooru descubrirá el vínculo secreto entre aquellos episodios y las personas que lo rodean, y se adentrará en la psique de su nación con el distanciamiento enajenado que caracteriza a quien se sumerge en un videojuego. Si la gran pregunta de Murakami es qué significa ser japonés después del ocaso del militarismo y la tradición, este libro íntimo y panorámico a la vez trabaja la cuestión en dos niveles: por un lado estableciendo un sugestivo paralelismo entre el sentido de pérdida y desorientación que invadió a los japoneses después de la guerra y el que los embarga ahora, en pleno bienestar material; y por el otro, identificando el proverbial silencio japonés no con la discreción y la sabiduría sino con el temor a las asperezas y rubores del autoanálisis (en el terreno individual y también en el nacional; sin ir más lejos, todos los libros de historia japonesa, dice Murakami, silencian lo que él cuenta sobre Manchuria). Cada uno de esos movimientos son puntuados en el libro por el extraño canto del pájaro del título, cuyo sonido es el del engranaje de la Historia sometiendo al mundo a una nueva vuelta de tuerca. "Tenemos habitaciones en nuestro interior, no visitadas nunca u olvidadas. De tanto en tanto nos aventuramos por un pasaje que nos lleva a esas habitaciones. Y encontramos en ellas cosas que sabemos que nos pertenecen, pero es la primera vez que vemos", declaró Murakami, luego de que *Crónica...* le permitiera alzarse con el codiciadísimo Premio Yomiuri (ganadores anteriores: Kawabata, Mishima, Kobo Abe y Kenzaburo Oé). No hay, para Murakami, metáfora de la mente más expresiva que un hotel; quizá por eso no hay libro suyo que no incluya escenas decisivas ambientadas en uno. Sepa el lector que se adentre en ese hotel infinito que ya estaba dentro antes de internarse en él y que no terminará de salir aunque sus pies se apoyen de nuevo en suelo conocido. ♣